

# Heteroglosia y tradiciones discursivas: formas burlescas en la épica de M. del Barco Centenera<sup>1</sup>

## Heteroglossia and Discursive Traditions: the Burlesque Style in Barco Centenera's Epic Poem *Argentina*

**Eugenia Ortiz Gambetta**

Universidad Nacional de La Plata-CONICET  
ARGENTINA  
maeortiz@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 4.1, 2016, pp. 65-86]

Recibido: 20-11-2015 / Aceptado: 07-12-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2016.04.01.05>

**Resumen.** Este artículo tiene como objetivo principal estudiar las formas burlescas en el poema épico *Argentina y conquista del Río de la Plata*, de Martín del Barco Centenera. En primer lugar, se abordará el concepto «tradiciones discursivas» que permitirá un encuadre más amplio del texto. Luego, se comentará la presencia de la heteroglosia en la construcción del poema, la que se ejemplificará en el uso de anécdotas y de tres recursos humorísticos: la ironía dramática y la sátira, vinculadas con cierta retórica del infortunio, y el grotesco. Estas características se unen al estilo didáctico presente en el poema, todo lo cual produce un texto que aporta innovaciones a la propia tradición.

**Palabras clave.** Barco Centenera, épica, burlesca, heteroglosia, tradiciones discursivas.

**Abstract.** The aim of this paper is to analyze the burlesque style in Martin del Barco Centenera's epic poem *Argentina y conquista del Río de la Plata*. In the first place, the notion of «discursive traditions» is treated to give a wide framing to the text. Then, the concept of heteroglossia is analyzed and commented its use in the

1. Este artículo es fruto de la investigación que llevé a cabo entre enero y abril de 2014 en el IberoAmérica Zentrum, de la Universität Heidelberg (Alemania), en el marco de una beca posdoctoral Forderlinie I, Santander-IAZ, bajo la dirección de Sybille Grosse y Robert Folger.

poem, regarding the use of anecdotes and three burlesque resources: irony, satire and grotesque. All these features enjoy the poem's didactic style and intention of the work, becoming a text which is new somehow to this tradition.

**Keywords.** Barco Centenera, Epic, Burlesque, Heteroglossia, Discursive Tradition.

## 0. INTRODUCCIÓN

*Argentina y conquista del Río de la Plata* (1602) es un poema incluido en las historias de la literatura hispanoamericana en el grupo de los textos épicos de la conquista española<sup>2</sup>. Desde el punto de vista de su recepción, ha tenido una atención amplia en comparación con otros textos de similar tenor. Tal vez esto se debió a los gestos de bibliófilos hispánicos, en primer lugar (en especial, al trabajo de Andrés González Barcia de 1749), pero también a la recuperación de los documentos históricos fundantes de la región del Río de la Plata durante el siglo XIX. Lo cierto es que el latinismo alambicado con que Centenera denomina la tierra a donde llega su expedición, sobrevivió como topónimo del actual país del Cono Sur<sup>3</sup>, y por su calidad de fuente ficcional y su capacidad de evocar reelaboraciones, el poema épico pasó a formar parte del canon de la literatura argentina, donde aún hoy se incluye como hito<sup>4</sup>.

Un completo recorrido por la crítica del poema muestra un consenso sobre dos asuntos: su debilidad estética y su entidad como testimonio meta-referencial. Con todo, esa entidad documental incluye aspectos variados y trascendentes para la comprensión de la cultura regional: desde su legado terminológico del guaraní hasta la recuperación de la época colonial de la zona, como lazos y el tipo de ethos. Pero sobre todo, el fenómeno de su pervivencia es en sí mismo un mensaje de la funcionalidad del texto. Parte de esa funcionalidad radica, a mi entender, en su dialogismo, y más en concreto, en su heteroglosia<sup>5</sup>, una característica que lo acerca

2. El poema consta de veintiocho cantos y relata la llegada de la expedición del adelantado Juan Ortiz de Zárate al Río de la Plata, de la que el autor forma parte. Además, los primeros cantos describen el espacio conquistado y en la última parte del poema, se relatan acontecimientos como el primer Concilio de Lima o la llegada de Drake a las costas del Pacífico.

3. Ver el clásico trabajo de Rosenblat, 1964.

4. Ver el trabajo de El Jaber, 2014.

5. El concepto heteroglosia es desarrollado largamente por Bajtin en su artículo «La palabra en la novela». En español, este tipo de dialogismo en la novela se ha traducido también como «plurilingüismo», y el término «heteroglosia» proviene de la traducción inglesa del artículo (Bajtin, «Epic and Novel»). El concepto evoca la convivencia de la voz del narrador con diversos componentes del habla —ya sean socioletos, ideolectos o dialectos—, así como la convergencia de diversos géneros o discursos dentro del discurso de la novela. Para el crítico, la heteroglosia es englobada por un estilo general, y es un procedimiento por el cual la novela asimila diversas representaciones de la realidad. En la tradición hispánica, Darío Villanueva (1992) define la heteroglosia dentro del dialogismo, y la define como «presencia de distintos niveles de lengua» (p. 182) en un texto, mientras que también utiliza el término heterología

más a los modos de la novela que a los de la épica, asunto al que volveremos más adelante.

Así, el objetivo de este trabajo es, en primer lugar, encuadrar el texto de Centenera en su tradición discursiva: la épica americana. En segundo lugar, plantear su condición de texto permeado por la intercalación de discursos: desde las anécdotas de marcado didactismo hasta una insistente tendencia al burlesco que incide necesariamente en el estilo elevado de la epopeya.

### 1. TRADICIONES DISCURSIVAS: LA ÉPICA AMERICANA

Desde el punto de vista sistémico, el poema de Ercilla inauguró un modo de comunicar, entender y modelizar el encuentro y la progresiva introducción del europeo en las tierras americanas y, por supuesto, elevó este tema histórico-referencial a una categoría estética. La circulación temprana, la difusión intraliteraria (por ejemplo, la famosa mención del autor y el poema en el *Quijote*) convirtió rápidamente al modelo de la épica clásica en un formato apropiado para encauzar los sentimientos y expectativas de las conquistas hispánicas<sup>6</sup>. Además, el contacto con realidades novedosas y sus necesidades expresivas lograron que se renovaran la lengua del español peninsular del siglo XVI y las tradiciones discursivas vigentes hasta entonces<sup>7</sup>.

Hay que recordar que, antes de la publicación del poema ercillano, el género épico no había tenido un gran desarrollo en España, más allá de poco conocidos y no tan brillantes ejemplares<sup>8</sup>. Esa incipiente tradición abrevó de la epopeya clásica, en especial, de Virgilio, —que fue más leído que Homero en el mundo hispánico y quien propuso en su *Eneida* el asunto literario de la fundación de ciudades por orden divina—, de Lucano y su primigenio seguidor hispánico, Juan de Ména, pero además, del Canon de Ferrara, las epopeyas cultas de Luigi Pulci, Mateo Boyardo y Ludovico Ariosto<sup>9</sup>, entre otros. La producción americana de este tipo de discurso fue consciente de su origen y no pudo apartarse demasiado de él<sup>10</sup>. La novedad residió en el asunto y la proximidad entre los acontecimientos vividos y narrados, ya que el poeta era, muchas veces, un soldado de la empresa. El modo de amenizar la narración de batallas fue también la intercalación de historias de amor, tal como Ariosto había hecho en sus obras<sup>11</sup>. Asimismo, la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso (traducida al español en 1587) le dio al género épico de la conquista un posi-

para definir la «alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales» (Villanueva, 1992, pp. 181-201).

6. Medina, *Historia de la literatura colonial de Chile*, pp. 26-32.

7. Según Navascués, es Balbuena quien defiende la imaginación ariostesca como elemento que no atentaba la verosimilitud de la épica americana (Navascués, 2015, p.73). En esto, entonces, vemos cómo Centenera introdujo otra novedad.

8. Piñero Ramírez, 2008, p. 161; Pierce, 1968, pp. 9-14.

9. Piñero Ramírez, 2008, pp. 164-165.

10. Pierce, 1968, pp. 214-263.

11. Piñero Ramírez, 2008, p. 166.

ble modelo de gesta cristiana que tan bien calzaba con las necesidades imperiales de esta empresa.

Desde el punto de vista lingüístico, incluso si consideramos la *Araucana* como seguidora de los poemas épicos hispánicos anteriores, el texto de Ercilla integra lo que Johannes Kabatek llama 'tradición discursiva' (TD), es decir, una realidad textual que se construye alrededor de una constelación de entornos, que se puede formar con la base en algún elemento significable, tanto en su forma como su contenido, cuya reevocación establece un lazo de unión entre actualización y tradiciones textuales<sup>12</sup>. Esa tradición discursiva nueva —en este caso, el poema épico americano—, es el resultado de transformaciones e interferencias<sup>13</sup> y en ella se da un cambio. La nueva realidad textual proviene de una variación de un paradigma y en él quedan rastros de esas modificaciones. Una TD, al decir de López Serena, se diferencia del concepto de género o modo porque implica una subdeterminación histórica del género, «un patrón de construcción del discurso intermedio entre el género y las realizaciones efectivas»<sup>14</sup>. Las TD son conjuntos específicos de normas para interpretar y construir textos particulares dentro de determinados géneros. Es por este motivo que consideramos la épica americana como TD y no como género. Al mismo tiempo, la consideración de este conjunto de textos como parte de una nueva 'tradición discursiva' permitiría analizar las particularidades del mentado cambio que se manifiesta con claridad en el nivel léxico-semántico de estas obras.<sup>15</sup>

Considerar la *Araucana* como parte de una 'tradición discursiva' es apropiado para encuadrar el poema de Centenera, ya que los dos comparten contexto y entornos discursivos similares. En concreto, lo que permite distinguir esta categoría es el enclave enunciativo del discurso estudiado, ya que, como dice Kabatek: «las TD se refieren a un contexto discursivo que se repite y se reactualiza como entorno propio»<sup>16</sup>. Así, la información que transmiten éstas va más allá del contenido proposicional ya que proviene de enunciados anteriores. De esta manera, la «forma textual» que identifica el primer poema épico americano es lo que va a distinguir las claves de producción de los ejemplares que le siguieron<sup>17</sup>.

12. Kabatek, 2004, p. 1.

13. Kabatek, 2004, p. 3.

14. López Serena, 2011, p. 76.

15. El uso de este concepto como complemento al de género es interesante en el estudio de la épica americana. Una tradición discursiva no es un sinónimo de género, ya que abarca tipos de discursos más allá de los estandarizados. Al decir de Kabatek, «el rasgo que define las TD es, entonces, la relación de un texto en un momento determinado de la historia con otro texto anterior: una relación temporal a través de la repetición de algo» (Kabatek, 2005, p. 157). Para la aplicación de esta categoría a microrrelatos del Siglo de Oro, ver Tabernero, 2013.

16. Kabatek, 2000, p. 5.

17. Otros textos de la misma tradición discursiva de la épica americana anteriores al poema de Centenera fueron: *El Marañón* de Diego de Aguilar y Córdoba (1578), *Cortés valeroso* (1588) de Gabriel Lasso de la Vega, *Elegías de los varones ilustres de Indias* (1589) de Juan de Castellanos, *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña, *El peregrino indiano* (1599) de Antonio Saavedra de Guzmán, *Miscelánea austral* (1602) de Diego Dávalos Figueroa, por mencionar algunos.

En cuanto a esa forma textual, si consideramos la *Araucana* como parte de su tradición, y si tenemos en cuenta las características de la épica en relación con la novela planteada por Bajtin<sup>18</sup>, el poema de Ercilla logra innovar en varios aspectos. En primer lugar, porque para el crítico ruso el objeto del texto épico es el pasado mítico nacional, 'el pasado absoluto'; luego, su fuente suele ser la tradición y la leyenda y no la experiencia personal; y por último, el universo épico está separado de la época del rapsoda y sus oyentes «por una distancia épica absoluta»<sup>19</sup>. Por su lado, entonces, experiencia personal y leyendas aborígenes; pasado inmediato que busca mitificarse y universo contemporáneo son los elementos propios de la tradición discursiva de la épica americana.

La contradicción con estas premisas y la innovación léxica y referencial convierten a la *Araucana* y a los poemas épicos de la conquista en ejemplos de una realidad textual nueva. Como esa tradición discursiva se instala a base de elementos significables, éstos pueden mantener relaciones de continuidad o discontinuidad entre sí<sup>20</sup>. Como también sostienen las teorías tradicionales de géneros literarios<sup>21</sup>, las realidades discursivas funcionan desde la repetición y selección de elementos. Los géneros son, pues, paradigmas de producción y horizonte de expectativa, con el consabido pacto de lectura que, en el caso de los escritos autobiográficos, llega a tener alcances éticos<sup>22</sup>. Pero la mirada desde la lingüística histórica nos permite entender el texto no sólo en relación con las continuidades de su tradición, sino también con las discontinuidades que, en el caso del poema de Centenera, son muy significativas. De este modo, dejar en segundo plano la clasificación genérica y mirar su relación con la tradición discursiva aportará una lectura del texto más rica.

Otro aspecto a tener en cuenta al considerar esta tradición discursiva es el llamado espacio comunicativo o *Kommunikationsraum*<sup>23</sup> en el que éstas funcionan. En este espacio comunicativo, como dice Oesterreicher, «el lector puede liberarse de «juicios y prejuicios contemporáneos para captar la especificidad de las formas de comunicación a las cuales pertenecen los textos antiguos»<sup>24</sup>, aspectos que inciden en los estudios de estas obras. En el caso del poema de Centenera, como el de otros textos de la conquista y la colonización, se nos invita a reconstruir el texto en su función y en sus relaciones discursivas contextuales, en vistas de salvarlo de obsesiones axiológicas y estéticas. Esta mirada contextual del poema es necesaria ya que los textos no suelen manifestar «los rasgos discursivos de su inserción en el contexto originario y las respectivas funciones comunicativas»<sup>25</sup>. Y aunque apoyemos la autonomización del texto como metodología adecuada, considero que en este caso es imprescindible tener en cuenta el espacio comunicativo de la producción del poema.

18. Bajtin, 1989.

19. Bajtin, 1989, p. 458.

20. Kabatek, 2000, p. 5.

21. Todorov, 1988, pp. 31-48.

22. Lejeune, 1991, p. 60.

23. Oesterreicher, 2001, p. 210.

24. Oesterreicher, 2001, p. 211.

25. Oesterreicher, 2001, p. 212.

En relación a esto, pues, habrá que considerar el aspecto de la distancia comunicativa. La fuente del texto édito es la transmisión en primera persona de una experiencia inmediata, al menos en parte en la *Araucana* y en *Argentina*, que seguramente tuvo su primera versión en papel durante la empresa. La elaboración en octavas implica, desde luego, una cierta distancia comunicativa, pero la primera mediación seguramente fue un borrador en prosa o una carta de relación. Así, habrá que tener en cuenta que en estos poemas hay mucho de discurso vivo y escenificado, al decir de Oesterreicher<sup>26</sup>, especialmente en los episodios donde se insiste en la evidencia directa del poeta.

Otro aspecto a tener en cuenta para el análisis de la *Argentina* dentro de su tradición discursiva es que, durante la conquista española, una excesiva escrituralidad cubrió el continente americano<sup>27</sup>. No sólo se imprimió una gran cantidad de textos sobre las acciones imperiales, sino que esta tendencia incorporó en el mundo de la escritura a individuos que hasta entonces no habían producido textos de ninguna clase o que no lo habrían hecho de no existir algún beneficio para ellos:

La temprana época colonial [...] es, entre otras cosas, particularmente fascinante por la información que a veces nos llega por medio de la escritura de personas que, bajo circunstancias socioculturales diferentes, no hubieran escrito jamás. [...] (E)spañoles de todas las capas sociales y todos los niveles de formación, incluso personas analfabetas [...] entran, durante la primera década de la colonia, en contacto con la cultura escrita de manera inevitable y permanente [...]. Estas personas se ven obligadas a formar parte más o menos activa de la comunicación escrita<sup>28</sup>.

Aunque otros hubieran sido su objetivo y su jerarquía, el texto de Centenera se suma al de los semicultos cuyo recuerdo inocente completa y matiza el discurso oficial. La tradición de la poesía épica renacentista de los siglos XV y XVI, así como el contacto con realidades novedosas y sus consiguientes necesidades expresivas lograron una enorme producción escrita sobre el nuevo espacio americano. Esto se dio junto con la renovación del idioma e implicó, por parte de un amplio espectro social, el uso de formatos expresivos a los que tal vez, sin el contacto con la experiencia, nunca hubieran recurrido.

Sin embargo, y más allá de la proliferación de documentos, no hay que dejar de lado el carácter eminentemente político de la poesía épica renacentista y de la conquista americana. En esta línea, así como Ariosto fue poeta aúlico de la familia ducal de Ferrara<sup>30</sup>, los súbditos españoles también buscaban cierta conformidad con sus soberanos. Pero, como se verá más adelante, *Argentina* en particular no fue un texto prístinamente favorable a la empresa imperial.

Por último, nos queda comentar los elementos de pertenencia del texto del arcediano a la tradición discursiva mencionada. El poema recoge ciertos elementos

26. Oesterreicher, 2001, p. 210.

27. Oesterreicher, 2011, p. 12.

28. Oesterreicher, 2011, p. 13.

29. Oesterreicher, 2011, p. 19.

30. Avalué Arce, 2000, p. 25.

ercillanos: inauguración del texto con la descripción del espacio americano, incorporación de lexemas con poca o ninguna trayectoria, estetización etnográfica, relatos de batallas y hazañas, intercalación de leyendas, entre otros. De forma esperable, a veces se aleja de lo experiencial y repite modos, estructuras y metáforas solidificadas. Menciona sólo una vez al autor de la *Araucana*, al decir que no hablará de la conquista de Chile: «No conviene yo trate, pues Arcila/en Chile con primor se despabila»<sup>31</sup>, pero sus referencias al Arauco y cierto tratamiento del indio tienen ahí su fuente. Por otro lado, hay en él una declarada intertextualidad con *El laberinto de fortuna o Las trescientas* (1496), el poema alegórico de Juan de Mena, del cual el arcediano toma rimas y citas, especialmente cuando predomina el estilo didáctico. El discurso centeneriano incluye también abundantes refranes. Pero, sobre todo, la innovación del texto de Centenera tiene que ver sin duda con el yo lírico y la heteroglosia que éste organiza.

## 2. CONVERGENCIAS: LA ÉPICA Y LA ANÉCDOTA

En la historia de la recepción crítica, histórica y ficcional del texto han surgido varios temas de interés y uno central es el de su tipologización, asunto que todos los estudios del poema abordan. Ya no para zanjar la cuestión sino para avanzar hacia una comprensión mayor del complejo documento, tendremos en cuenta que hasta ahora ha sido considerado un poema épico, con una fuerte conciencia cronística, ausente de figura heroica central y, por momentos, errático en su plan.

Desde luego que hay varios aspectos que han hecho compleja la tipologización del texto de Centenera. En la historia de su recepción ha habido quienes definen al autor como poeta cuya «heroica voz» inspira la musa, como Pedro de Perlata Bar-  
 Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

el poema como fuente histórica<sup>32</sup>. No tanto confía Félix de Azara, aunque lo cita, ya que dice que en él el autor «no se ocupaba de la indagación de la verdad ni de los hechos [...] que ha inventado nombres y fábulas, que él ha tenido por objeto hacer muchos versos»<sup>34</sup>. No obstante, le da el crédito ya que cita sucesos que no aparecen en otra fuente.

En los siglos XIX y XX, tanto Juan M. Gutiérrez como Ricardo Rojas sostienen que el poema de Centenera tiene, por un lado, un registro épico o literario, y por el otro, historiográfico<sup>35</sup>. Esto lo menciona también en la crítica contemporánea Silvia Tieffemberg, para quien el texto tiene formaciones discursivas literarias e historiográficas y que por eso no se puede clasificar de acuerdo a ninguno de los tipos discursivos canónicos ya que el sujeto de la narración se bifurca en un «yo poé-

31. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 355.

32. Peralta Barnuevo, *Lima fundada*, p. 223.

33. Ver Lozano, *Historia de la conquista del Paraguay*. Funes, *Ensayo de historia civil del Paraguay*.

34. Azara, *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, p. 40.

35. Gutiérrez comenta: «nos encontramos perplejos para clasificarla, pues toca por el verso en que está escrita con la poesía, con la historia por la materia, y con la prosa más humilde por la desnudez del estilo y el desaliño de la locución» (1912, p. 4). Ver Rojas, 1917.



tico ("mi musa") que canta en verso y un yo empírico que escribe la verdad "sin ficciones"»<sup>36</sup>. Por su parte, Julio Caillet-Bois dice que la intención del arcediano era más didáctica que épica y que el modo de transmitir la historia fue el de los historiadores<sup>37</sup>, mientras que Emi B. Aragón Barra lo denomina «un poema narrativo de intención épica»<sup>38</sup>.

Pero estos estudios no mencionan la combinación del tema y tono épicos del poema, propios de su tradición discursiva, con sus rasgos humorísticos o burlescos muy recurrentes. En este enclave es donde, en mi opinión, radica la heteroglosia. Para Pierce los poemas épicos en general buscan la «solemnidad sostenida y el panegírico de alto vuelo, pues pintan a la humanidad en un mundo encantado de categorías y supuestos absolutos, de actitudes definitivas»<sup>39</sup>; al mismo tiempo, dentro del género épico, la burlesca, en la línea de la clásica *Bratacomiomaquia*, tuvo su lugar en el Siglo de Oro con ejemplares como la *Mosquea* (1615) de Villaviciosa, la *Gatomaquia* de Lope, y la *Gigantomachia* (1628) de Manuel de Gallegos, todos textos posteriores al poema argentino.

Si bien la presencia de figuras humorísticas no convierte al poema de Centenera en una épica burlesca, la función de estos en el texto es clave. Tal vez más fortuita que premeditadamente, Centenera introduce en su epopeya la ironía, el grotesco y la sátira: elementos constantes que marcan su estilo. Esta particularidad ha sido apenas mencionada por algunos críticos<sup>40</sup>. Sola González, por ejemplo, señala el texto como inaugurador del discurso humorístico de la literatura regional<sup>41</sup>. Más allá de esta mirada sistémica, también como parte del corpus de la épica hispánica, el poema se distingue porque fluctúa entre pasajes de estilo elevado y episodios y narraciones que van desde el registro maravilloso al realismo extremo y que muchas veces excluye el decoro en uso<sup>42</sup>. Esa heteroglosia es significativa y muchas veces el desplazamiento de la materia trágica hacia lo grotesco se hace más evidente si se compara Centenera con otros cronistas del Río de la Plata<sup>43</sup>. Asuntos como la hambruna, la infidelidad, las injusticias de los jefes y ciertas historias de indígenas aparecen intercalados con la descripción de los espacios o la narración de los hechos en formato de anécdotas. En éstas los perfiles humanos, la enseñanza moral y lo extraordinario se presentan, muchas veces, mediados por el humor.

36. Tieffemberg, 1997, pp. 300-301.

37. Caillet-Bois, 1958.

38. Aragón Barra, 1990, p. 235.

39. Pierce, 1968, p. 322.

40. Sola, González, 1977; Campra, 1997.

41. Sola González, 1977, pp. 53-55.

42. Varios autores hablan del texto como antecesor del realismo maravilloso o mágico (Sola González, 1977; Vittori, 1991; Maturo, 2011). Estas categorías son sugestivas, pero carecen de precisión ya que el poema de Centenera debe releerse en la perspectiva de la literatura europea culta del siglo XV donde las alusiones míticas y maravillosas estaban codificadas. Aunque sea cierto que la imagería americana puede despertar en un lector contemporáneo de la literatura latinoamericana cierta intertextualidad, es notable como las lecturas del texto en el siglo XIX carecen de esta interpretación.

43. Campra, 1997, p. 430.



En cuanto a las anécdotas —unidades narrativas sintéticas, de modalidad ejemplar, intercaladas en otro nivel del discurso—, fueron muy utilizadas en la literatura renacentista y pasaron a los textos indianos como parte de esa tradición, dando ejemplo o completando el sentido de los hechos referidos, como estudia Puppo Walker<sup>44</sup>. La anécdota aborda un suceso curioso o un rasgo interesante de alguien<sup>45</sup>. Pero a su vez, «la anécdota a menudo conlleva un rasgo de picardía que convoca su doble vertiente entre lo serio y lo iocunditas»<sup>46</sup>. Al mismo tiempo, tiene un valor de símbolo y de ejemplaridad, condensa una imagen y ésta se convierte en emblema, «lo que afecta a su contenido didáctico»<sup>47</sup>.

En el caso de las anécdotas de Centenera, habría que considerarlas también dentro de la tradición de las facecias, chistes o forma literaria breve y aguda presente ya en el mundo clásico que se difundió junto con la fábula, durante el Renacimiento italiano y los humanistas del XV<sup>48</sup>. Autores como Valla, Pontano y especialmente Poggio Bracciolini tuvieron una rápida traducción en varios idiomas europeos en la segunda mitad del XV. Las primeras facecias de Poggio Bracciolini fueron publicadas en España en el *Libro del Isopete ystoriado* (1489)<sup>49</sup>, se relacionaban con tradiciones folclóricas y estaban muy vinculados con el refranero (conexión evidente en Centenera). Además, fueron retomadas por diversos autores españoles durante el Renacimiento y el Siglo de Oro, e incluso perduran en el repertorio de chistes contemporáneos<sup>50</sup>. Así, la facecia se acerca a los dichos y refranes en su rasgo de ingenio y en implicar una enseñanza popular y cotidiana, y continúan el sentido modelado del humanismo<sup>51</sup>.

En Centenera, pues, la anécdota y la didáctica tienen una relación estrecha y muchas veces, explícita. Pero también la presencia de esta forma breve aparece en su poema con dos características: la primera, en conflicto con el relato histórico, ya que el poema es una construcción de ficción que se ve muy contaminado de la subjetividad autobiográfica y ser desplazado por la anécdota (lo que hace que el paso a la ficción sea mínimo)<sup>52</sup>; y la segunda, que la recurrencia a la ironía, el grotesco y la sátira desafía lo épico y lo acerca más a una facecia: mientras que la propuesta didáctica es explícita muchas veces, otras tantas el narrador cae en alusiones indecorosas para un eclesiástico de su época.

44. Puppo Walker, 1982, pp. 29-33.

45. Oviedo, 2009, p. 1.

46. Oviedo, 2009, p. 2.

47. Oviedo, 2009, p. 2.

48. Frajedas Lebrero, 1988, p. 273.

49. Frajedas Lebrero, 1988, p. 274.

50. Frajedas Lebrero, 1987, pp. 57-72; 1988, pp. 273-282.

51. Oviedo, 2009, s/p.

52. Oviedo, 2009, s/p.

### 3. FORMAS BURLESCAS Y DIDACTISMO: LA RETÓRICA DEL INFORTUNIO

Como se mencionó antes, entre la *Argentina* y la *Araucana* hay continuidades, pero sin duda una de sus discontinuidades es la forma en que el narrador presenta la totalidad de la empresa conquistadora. El relato de la llegada al Río de la Plata podría emparentarse más con los textos de la 'retórica del infortunio' que de los grandes éxitos imperiales<sup>53</sup>. De vez en cuando, aparece una contradicción de la materia y la forma épica, y es en esas grietas de donde emergen las formas inesperadas del texto. En primer lugar, mediante la ironía dramática y la crítica satirizante; en segundo lugar, mediante el grotesco.

La disonancia principal del poema es que se introducen críticas a muchos jefes de la expedición y miembros de altos cargos de la colonia. Así, se puede decir que en el poema está implícita, en primer lugar, una ironía dramática que según Haverkate es la que busca reflejar en forma literaria hechos que suceden al contrario de lo esperado<sup>54</sup>. La ironía dramática conjuga la ironía del sino (en este caso, la de los acontecimientos reales: la misión tan frustrada, la bajeza de los supuestos héroes) con la ironía verbal, ésta última siempre voluntaria, cuando la anterior no lo es. La ironía dramática, pues, también está vinculada con el recurso de la sátira o la representación desenmascarada de la empresa conquistadora mediante aspectos serio-cómicos<sup>55</sup>.

Félix de Azara comenta este asunto por primera vez. En su *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata* dice de Centenera: «su empeño mayor es desacreditar a los principales y a los naturales, siguiendo en esto el genio característico de todo aventurero y nuevo poblador como él lo era»<sup>56</sup>. La desaprobación a los jefes de la expedición —y a los indios— es un aspecto recurrente en el poema. Sin duda, el supe-  
 Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Mas, ¡ay!, que Juan Ortiz dejó un flagelo  
cortado muy al gusto y su medida,  
que cierto no hallará en todo el suelo  
alguna bestia tan descomedida

53. Los naufragios y los sinsabores de las conquistas que tienen sus testimonios en *Naufragios* de Cabeza de Vaca, en *Infatunios de Alonso Ramírez*, de Sigüenza y Góngora, en el último libro de la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, por mencionar algunos ejemplos, son presentados mediante unos recursos similares que unen ejemplaridad y tensión. Para el estudio de los usos discursivos en algunos casos, ver Carneiro, 2015.

54. Para el desarrollo de la ironía dramática desde la teoría de los actos de habla, ver Haverkate, 1990.

55. Marchese/Forradellas, 2007, pp. 360-361.

56. Azara, *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, p. 6.

cual ésta. ¡Oh, crudo mal; oh, triste duelo!  
tristeza a mil tristezas sometida,  
pues vemos que de hambre están muriendo  
aquellos que en la horca están poniendo<sup>57</sup>.

A nuestro adelantado se le avisa  
que la ración es corta y muy escasa;  
mas el que está seguro en talanquera  
muy poco se le da que el otro muera<sup>58</sup>.

Esa «bestia tan descomedida» también destruye las pertenencias de los indios no sólo para conseguir alimentos. La violencia sin objetivo se muestra en esta anécdota junto con la lujuria del capitán, tema sobre el que se hace hincapié varias veces y por el que se lo satiriza, lo mismo que a otros jefes:

A cual indio le toma la hamaca,  
a cual el pellejuelo que tenía,  
a cual, si le replica, allí le saca  
la manta con que el triste se cubría.  
Al fin, en la pared no deja estaca,  
que todo cuanto halla destruía;  
y no contento de esta tal destroza,  
enojo da al que tiene mujer moza<sup>59</sup>.

En la misma línea, el adelantado es descrito como injusto y cruel también cuando engaña a un indio desesperado, con una falsa promesa de devolverle a su hijo cautivo, para quedarse con una india presentada como moneda de cambio:

Aquel Cayú, que dije que huyendo  
salió con los demás y que dejara  
cautivo el hijo, vuelve ya corriendo,  
el río Uruguay atravesara  
algunos de los suyos le siguiendo;  
A Juan Ortiz pescados presentara,  
con lágrimas y ruegos significa  
lo que con alma y vida le suplica.

Que en rescate del hijo una graciosa  
mozuela tome, pide, así pensando  
cumplir su voluntad tan deseosa,  
su rostro y hermosura exagerando,  
y dícele la tome por esposa.  
Y mientras él está aquesto tratando

57. En medio de la descripción de una situación extrema, el poeta elige decir que los que van a morir en la horca se están muriendo de hambre primero, una patética imagen cercana al ridículo que ya se comentará.

58. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 155.

59. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 161.

Juan Ortiz la moza recibía  
y al indio sin su hijo, en paz, envía<sup>60</sup>.

La escena de las bajezas del adelantado concluye con el sintagma «en paz». Esta expresión no completa solamente la métrica, sino también refuerza la soberbia de la caracterización y configura, al mismo tiempo, una ironía porque este episodio insta la intervención del temido Yamandú que lograr rescatar al indio, y así se sucede una serie de episodios bélicos que tienen origen en la soberbia del adelantado<sup>61</sup>.

Sin embargo, la mala pintura de éste se diluye cuando llega su muerte, y su figura es reemplazada por la de su sucesor y sobrino, Pedro de Mendieta, junto al que, a comienzos del canto XIX, se presenta en una irónica contraposición:

Refrán es muy antiguo y muy usado,  
que el malo que tras otro sucediere  
hará bueno al que fuere ya pasado.  
Al que el presente canto bien leyere,  
serále aquesto bien manifestado,  
que si notallo un poco bien quisiere,  
verá que Juan Ortiz era un bendito,  
Mendieta, su sobrino, muy maldito.

Al tiempo que la muerte le apretaba,  
a Juan Ortiz le oí que conocía  
que el pueblo su salud no deseaba:  
«Yo soy malo, mas cierto que algún día  
me haga alguno bueno».<sup>62</sup>

También son considerados con dureza el virrey Toledo, Pedro Mendoza, Juan de Garay y el licenciado Lerma. El primero, por haber mandado a matar al inca Tupac Amaru, luego de vencerlo en Cuzco, a pesar de la oposición de su teniente y del pueblo: lo encarcela, hace bautizar y degollar en un mismo día<sup>63</sup>. El segundo se presenta como el salteador de Roma y enfermo del morbo de la Galia, comentarios que explicita la intención de satirizarlo abiertamente<sup>64</sup>. La expedición de Mendoza sale victoriosa de España, y la nobleza de sus hombres es admirada por todos. Aunque una adversativa en la enunciación pronostica el mal destino:

60. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 161.

61. La crítica al adelantado tiene varios ejemplos más, como el episodio en el canto X cuando Ortiz de Zárate impide concluir su oración a un frustrado evasor que estaba en la horca (vv 41-56). Una actitud que molesta especialmente al arcediano es que Ortiz nombra a la tierra descubierta 'Nueva Viscaya', bautismo que ofende la actitud regionalista del logrosano, oposición identitaria de la península que se reitera en otras oportunidades: «y nombrase Vizcaya al Argentino / ¡mirad el ambición del vizcaíno!» (Barco Centenera *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 225).

62. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 275.

63. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, pp. 259-263.

64. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 104.

Dos mil soldados salen de Castilla,  
sin gente de la mar y marineros.  
Juntáronse en alarde allá en Sevilla,  
y viendo tan lucidos caballeros,  
salían a los ver a maravilla  
tan apuestos a punto de guerreros.  
Mas dicen: «pues, se van estos soldados,  
recemos los oficios de finados»<sup>65</sup>.

Así, desde el comienzo del canto IV, el poeta sostiene, con explícito didactismo, que al primer adelantado no le bastó con soldados nobles y bastimentos para evitar la pena de sus pecados. En este tipo de episodios el poeta entremezcla juicios de valor y consideraciones sobre la conquista que interpreta, en muchos casos, como castigos divinos por la soberbia de los jefes. No hay en estos episodios interés en exaltar figuras heroicas, propias de una gesta. Centenera rescata a pocos colegas de su expedición y se mantiene a sí mismo en un sugestivo margen del relato. El poeta como enunciador y testigo eleva su mirada sobre los demás y convierte en víctimas de sus juicios irónicos y satíricos a los encargados de la expedición. No teme, incluso, hablar de su conocida fama de ebrio, y pone en boca de Juan Ortiz un insulto al poeta, al final de una conversación entre los dos:

Los reyes —yo le dije— que tomaban  
consejo y parecer de sus letrados,  
las ciudades también se gobernaban  
por hombres en las cosas más versados;  
y que solos aquéllos acertaban,  
que de consejo bueno son guiados.  
«Antes», dice, «querré se pierda todo,  
que no tomar consejo de un beodo»<sup>66</sup>.

El tono irónico y la sátira aparecen entre la descripción y el juicio de los hechos. Por ejemplo, los episodios sobre el licenciado Lerma, a quien critica y aparentemente comprende, y las historias intercaladas con ésta: la llegada del pirata Drake a las costas de Perú y el terremoto de Lima<sup>67</sup>. En clara contraposición, Drake aparece descrito como un verdadero héroe: «astuto, era, sagaz y bien artero/discreto, cortesano y bien criado/magnánime, valiente y animoso/afable, y amigable y generoso»<sup>68</sup>. El poeta se inclina abiertamente por resaltar figuras que no deberían ser los personajes centrales de la conquista imperial, como en el paralelismo Ortiz de Zárate/Zapicán. Esta contraposición revela una opinión abierta y desprejuiciada en contra de los poderosos aunque a la postre, como sostiene Navascués, ni la crítica a ciertos personajes ni la curiosa admiración momentánea por Drake des-

65. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 100.

66. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 271.

67. Estos dos hechos, como la mención de varios personajes coloniales de Lima, son retomados por Vicente F. López en *La novia del hereje*, novela basada en esta crónica, de la que López toma detalles como la lucha de las alfombritas entre las esposas de los jerarcas.

68. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 323.

estabilizan en el poema la causa imperial o los intereses de la corona. Antes bien, se enjuicia moralmente a ingleses y españoles por igual, y se advierte al final del peligro de que los corsarios convencieran a los naturales y conquistaran el flanco sur del territorio<sup>69</sup>.

Por su parte, el estilo grotesco aparece en varias escenas del poema. Éste se caracteriza por la exageración, la hipérbole, la profusión y el exceso, al decir de Bajtin<sup>70</sup>. En el grotesco, «la imagen es imposible e inverosímil»<sup>71</sup>, es una exageración premeditada que insiste en la materialidad, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, y por esto produce, por un lado, cierta insatisfacción y, por el otro, algo de satisfacción porque se reconoce la base verdadera de lo ridiculizado. En el texto de Centenera, el estilo grotesco se emplea para narrar sucesos vinculados con varios temas como el hambre, las mujeres y los indios.

En cuanto al hambre, ya se analizaron en el canto IX los sucesos de Santa Catalina. Pero el tópico se extiende también al XVII, en el cual el yo lírico aparece con más fuerza testimonial. Después de reconocer que por necesidad había degustado toda clase de animales, cuenta la anécdota de Mariana y el perro, en la que un arcediano hambriento se ve involucrado:

Viniendo de la iglesia una mañana  
que había sacrificio celebrado,  
una comadre mía, Mariana,  
de su pequeña choza me ha llamado,  
en una isla do antes la tirana  
le había a su marido sepultado,  
y oíd lo que me dice muy gozosa,  
aunque del hecho suyo recelosa.

Un solo perro había en el armada  
de gran precio y valor para su dueño.  
Llamado, entró ese día en su posada,  
mas nunca más salió de aquel empeño,  
porque ella le mató de una porrada,  
al tiempo del entrar, con un gran leño.  
Mostrándolo me dice: «¿Qué haremos?».  
Yo dije: «Asá, señora, y comeremos».

Comímonos el perro con secreto,  
aunque ella su negocio exageraba  
por malo; mas yo dije que el precepto  
de no hurtar, jamás se quebrantaba  
en casos semejantes, que el concepto  
muy bien en la escritura se explicaba,

69. Navascués, 2013, pp. 187-188.

70. Bajtin, 1987, p. 273.

71. Bajtin, 1987, p. 275.

que entre los sabios es muy ordinario:  
carece de la ley lo necesario<sup>72</sup>.

El episodio tiene muchos puntos interesantes. No sólo que la viuda, cuyo marido ha muerto de hambre, comadre del arcediano, le cuenta su negocio malo al sacerdote, sino que él relativiza el tenor del acto por el contexto de la hambruna. Con el «asa, señora, y comeremos» la escena se acerca a la humorada y desde luego, con el grotesco —la degradación, al decir de Bajtin, «la transferencia al plano material y corporal de lo elevado»<sup>73</sup> en la sutil continuidad del sacrificio de la misa al sacrificio del animal— y el modo en que se presenta la narración, la laxitud y la complicidad despierta un cuadro ajeno al tono épico. Algo de este estilo aparece también en la historia de las prostitutas y la oreja en el canto IX:

La una dama y otra le cogeron,  
sin que pudiese el pobre escabullirse.  
A piedad ninguna se movieron,  
(que de ellas, con verdad, no ha de escribirse).  
La oreja de su rostro desprendieron,  
y al pobre sin curarle dejan irse;  
y por más presumir de su mal hecho,  
la oreja abscisa clavan de su techo.

La prenda de este triste, ya perdida  
y abscisa, de su rostro ha recobrado,  
y en prenda, muchas veces, de comida  
a gentes en la isla la ha empeñado;  
y apartarse del pleito, que pedida  
tenía su justicia el desdichado,  
en trueco de que el reo allí le diese  
algún maíz o raíces que comiese<sup>74</sup>.

El tambor de la armada intentando robar comida en mal estado de la casa de las prostitutas; la escisión y exhibición de la oreja en la casa de las mujeres, su posterior recuperación y conversión en moneda de trueque emparentan el suceso nuevamente con una facecia. No hay, desde luego, una intención didactista en esta situación. No hay condonación de la falta ni interpretación benévola del eclesiástico. Los detalles escabrosos sólo fuerzan el morbo y llevan a conformar un cuadro donde lo grotesco «se proyecta en el texto entero, comprometiendo su comprensión»<sup>75</sup>. El tono festivo del grotesco está presente en estos episodios también, cuando la materia, el hambre, seguramente hubiera reclamado un tono por lo menos serio —cuando no, trágico—, como sucede con el hipotexto del poema, el «Romance elegíaco» de Luis de Miranda.

72. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 253.

73. Bajtin, 1987, p. 25.

74. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 163.

75. Marchese/Forradellas, 2007, p. 192.



El desprecio de la mujer es un tema muy recurrente en el texto. Aunque se ha señalado que la insistencia de las alusiones misóginas es compensada con descripciones de las damas limeñas y de ciertas *donne angelicate*<sup>76</sup>, la tendencia es su ridiculización. Tal vez ese desprecio se plasme en la ironía de la dedicatoria del canto IX a las damas bellas, un gesto muy inapropiado según Juan M. Gutiérrez<sup>77</sup>, ya que allí se relatan los más crueles padecimientos del hambre en la isla Santa Catalina, aunque también aparecen ciertos tópicos amorosos. De nuevo, esta dedicatoria nos sitúa entre lo tendencioso y la impericia:

Oíd, las damas bellas, este canto  
a quien ha repartido la natura  
de su grande valor y bienes tanto,  
que se huelga de ver ya su hechura.  
Causaros ha a vosotras más espanto,  
por ser de delicada compostura,  
y lloraréis conmigo un mal tamaño,  
de desastrado fin y crudo daño.

El canto vuestro es, pues que contiene  
de damas y galanes la caída  
por tanto el ofrecérosle conviene  
porque de vuestro ser él tome vida<sup>78</sup>.

Después de la sucesión de hechos terribles y grotescos sobre el hambre, aparece el caso de los amantes de Hornachuelos que se escapan del asentamiento y tienen una relación clandestina, ya que ambos estaban casados. Estos amantes padecen hambre, enfermedad y hasta un pez maravilloso que acosa sexualmente a la mujer («requesta de amores», según la nota del autor), del cual logran escapar. Los amantes vuelven al real y encuentran en el arcediano a un sacerdote compasivo que les muestra que ya habían penado lo suficiente. Esta intervención del arcediano es muy diciente en relación a la ley moral y su aplicación, como en el caso del perro de Mariana, un tema en el que se muestra innovador. Con todo, lo que queda claro es el origen de los pecados y los males en la empresa conquistadora —una de las primeras, la del Río de la Plata, en llevar mujeres— ya que, para el poeta, el demonio usa a las mujeres contra el poder masculino:

Contra el hombre quedó Satán tan diestro  
que si vencerle quiere con pujanza,  
como viejo, sagaz y gran maestro,  
en una mujer pone confianza;  
y el caso que no puede muy siniestro,  
por medio de mujer puede y alcanza,

76. Maturo, 2011, p. 53.

77. Gutiérrez, 1912, p. 33.

78. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 153.

de modo que de diez partes de males  
los nueve con mujer causa cabales<sup>79</sup>.

Al final de aquel canto IX, se eleva una mezcla de panegírico y denigración, ya que sostiene que la mujer, la misma que domina la naturaleza y es capaz de sobreponerse a miles de males, es un «animal imperfecto» que tiene sometidos a los hombres.

En cuanto a la representación de los indios, aparece con bastante variantes en el texto. Mientras que algunos aborígenes son guerreros y jefes incluso más valiosos que Ortiz de Zárate<sup>80</sup>, y el arcadiano les ofrece homenajes al relatar leyendas de tema amoroso (la de Yaduballo y Liropeya en el canto XII), también son llamados muchas veces «perros»<sup>81</sup>, «indio de endiablada catadura»<sup>82</sup>, «estos furiosos»<sup>83</sup>, «can rabioso»<sup>84</sup> e incluso son comparados con otros animales como cuando Mateo Gil mata a los indios de Zapicán y «parécele que mata algún conejo»<sup>85</sup>. A pesar de cierta heroicidad que los recubre y que son defendidos por el arcadiano cuando se trata de criticar a determinados jefes de la expedición, los indios mantienen su estatus de seres ciertamente inferiores y a veces son descritos bajo el signo del ridículo o la displicencia, como aquel indio del Brasil que lamenta la muerte del mono, el señor de la montaña, en el canto X, o la india que repartía las tazas y saltaba alrededor de los guerreros para animarlos, que era «muy vieja, lagoñosa y colmilluda»<sup>86</sup>. Es curioso porque, a su vez, la participación y opiniones de Centenera en el concilio de Lima fueron notablemente de avanzada en relación al trato del aborigen.

Además, la mirada etnográfica del poeta tiende a desvalorizar costumbres y ritos, como cuando se comenta los celosos que son los indios al punto de andar día y noche con sus mujeres, hasta que éstas quedan embarazadas, para asegurarse fidelidad y descendencia:

Celoso suele ser y recatado  
el indio con la india que es su amada,  
y do quiera que va la lleva al lado  
en tanto que no ve que está preñada.  
Después suele decir: ya está ocupado  
el vientre, y ocupada la posada,

79. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 235. Hay varios versos que hablan de la perfidia de la mujer, cuyos tesoros son «ingratitude, maldad, lágrimas, lloro, mentiras y venganzas» (p. 164).

80. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 178.

81. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 185 y p. 230. Ver Tieffemberg, 1998, pp. 37-38, al respecto del término «rabioso» en el poema.

82. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 186.

83. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 108.

84. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 205.

85. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 217.

86. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 243.

"si mi mujer no hubiere de guardarse,  
mi obra ya no puede despintarse"<sup>87</sup>.

O como cuando habla de la costumbre del amancebamiento y repudio que copiaron los cristianos de los indios, alusión que aprovecha el sacerdote para referir el mal ejemplo de los conquistadores:

A tal término llega aquesta cosa,  
que cada cual vivía a su albedrío;  
aquel que india tenía más hermosa,  
se juzga por mejor y de más brío.  
Y en siéndole la india enfadosa,  
libelo de repudio con desvío  
concede, y toma a otra mazacara,  
que manceba la llama a la clara.

Mazacara es un pece muy sabroso  
y tanto, que los indios cosa rica  
le dicen, por ser pece tan gustoso;  
y el nombre de este pece el indio aplica  
al amiga que tiene, deseoso  
de siempre la gozar, que significa  
mazacara la cosa que es amada,  
que no enfada por ser muy estimada<sup>88</sup>.

Así, en punzante contradicción, el poeta denuncia una situación socialmente extendida e irregular, mientras que se demora en los detalles lúbricos alrededor de la mujer deseada, de quien el indio —y el español— disponía con libertad, saboreándola como si fuera comida. De nuevo, una degradación del tema de la mujer, por supuesto, pero también del asunto del hambre, el alimento tan deseado y la connotación sexual que choca con las experiencias trágicas narradas, y lleva al texto a un registro, por lo menos, burlesco. De los indios lozanos y valientes a la vieja india con legañas; de la facecia a la reprimenda moral; de la tragedia de la hambruna fatal a la lucha por una oreja: entre unos y otros asuntos no hay hiato narrativo.

#### 4. CONCLUSIONES

*Argentina* de Martín del Barco Centenera forma parte de la tradición discursiva de la poesía épica americana. El poema presenta elementos de continuidad con respecto a las epopeyas anteriores: octavas reales, invocación, exordio, historias enmarcadas, personajes elevados, referencialidad. Pero, además, ciertas discontinuidades. Una de estas es la introducción de la imaginación ariostana en el relato

87. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, pp. 244-245.

88. Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, p. 108.

de una gesta, pero principalmente, las innovaciones tienen que ver con la imbricación del yo lírico y la heteroglosia del poema.

En primer lugar, el enunciador fluctúa entre darle cabida a su experiencia como testigo —tan cerca de los hechos que puede contarlos basándose en sus sentidos externos e internos—, o acercarse a la objetividad de un historiador. En este caso, y a pesar de las alusiones testimoniales, la voz a veces se aleja de los hechos mediante recursos narrativos y lingüísticos que le permiten mantener cierta inimpugnabilidad, incluso, cuando el personaje con el que se identifica se come una valiosa mascota.

Tanto en los episodios narrados en primera persona como en los mentados por terceros, el poeta expresa sus juicios de valor sobre varios personajes importantes de la empresa conquistadora, sobre algunos indios, sobre gente corriente y sobre los piratas Drake y Cavendish. A los primeros los representa mediante recursos burlescos como ironías disimuladas y sátiras abiertas, dando a entender, bajo la retórica del infortunio, que los males vividos en la expedición fueron castigos del cielo por las actitudes de los jefes. Esto logra el efecto de una ironía dramática, ya que el objeto central del poema épico es mostrar una gesta frustrada, es decir, una discontinuidad, una contradicción.

Hay una intención didactista recurrente en el poema que se basa en la intercalación de anécdotas y refranes para ejemplificar las enseñanzas. La reprobación moralista que el poeta asume intensamente pierde efecto en los casos en que se introducen representaciones grotescas, por ejemplo, en los casos de las hambrunas, el terremoto o al referirse a los pueblos nativos, —a quienes exalta y ridiculiza—; incluso la misoginia, tan tipificada, y ciertas sensuales referencias específicas desbalancean el mensaje moral. Este efecto logrado por connotaciones burlescas pone en jaque el discurso presuntamente épico y más aún, el moralista.

La presencia de la heteroglosia, y en concreto, la degradación del género épico mediante lo burlesco y la abundancia de elementos realistas hacen pensar en las parodias del estilo elevado que devinieron en la novela moderna<sup>89</sup>. Pero, más allá de este fenómeno, no hay duda que las innovaciones dentro de la tradición discursiva hacen del poema de Centenera un ejemplar único cuya irradiación supera los límites de su valoración estética. Los rasgos mencionados en este trabajo le devuelven su contexto enunciativo, tan necesario para una lectura más completa.

#### BIBLIOGRAFÍA

Avalle Arce, Juan Bautista de, *La épica colonial*, Pamplona, Eunsa, 2000.

Aragón Barra, Emi Beatriz, *Argentina. Nueva visión de un poema*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1990.

Azara, Félix de, *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, Madrid, Imprenta de Sanchiz, tomo 1, 1847.

89. Bajtin, 1989, p. 452.

- Bajtín, Mijail M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.
- Bajtín, Mijail M., «Épica y novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 449-485.
- Barco Centenera, Martín del, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, ed. Silvia Tieffemberg, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Caillet-Bois, Julio, «La Argentina de Martín del Barco Centenera», en *Historia de la literatura argentina*, I, dir. Rafael Arrieta, Buenos Aires, Peuser, 1958, pp. 81-95.
- Campra, Rosalba, «Crónica de un encubrimiento: la Argentina de Martín del Barco Centenera», en *Atípicos en la literatura latinoamericana*, comp. Noé Jitrik, Buenos Aires, Ediciones universitarias del Ciclo Básico Común, 1997, pp. 306-326.
- Carneiro, Sarissa, *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- El Jaber, Loreley, «Primeras imágenes del Río de la Plata: colonialismo, viaje y escritura en los siglos XVI y XVII», en *Historia crítica de la literatura argentina*, ed. Cristina Iglesias y Loreley El Jaber, I, Buenos Aires, Emecé, 2014, pp. 23-57.
- Frajedas Lebrero, José, «Las facecias de Poggio Bracciolini en España», *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 273-282.
- Frajedas Lebrero, José, «Las facecias de Poggio Bracciolini en España (II)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 y 7, 11, 1987, pp. 57-72.
- Funes, Gregorio, *Ensayo de historia civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán*, Buenos Aires, Imprenta Bonaerense, 1856.
- Gutiérrez, Juan María, «Estudio sobre *La Argentina y conquista del Río de la Plata* y sobre su autor Don Martín del Barco Centenera», en Martín del Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*, Buenos Aires, Peuser, 1912, pp. 25-60.
- Kabatek, Johanés, «Tradiciones discursivas y cambio lingüístico», en línea, 2000: <<http://www.romling.uni-tuebingen.de/discurso/reflex.pdf>> [22/02/2016].
- Kabatek, Johanés, «Algunas reflexiones sobre las tradiciones discursivas», en línea, 2004: <<http://www.romling.uni-tuebingen.de/discurso/reflex.pdf>> [22/02/2016].
- Kabatek, Johanés, «Tradiciones discursivas y cambio lingüístico», *Lexis*, 29/2, 2005, pp. 151-177.
- Haverkate, Henk, «A Speech Act Analysis of Irony», *Journal of Pragmatics*, 14, 1990, pp. 77-109.
- Lejeune, Philippe, «El pacto autobiográfico». *Revista Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1999, pp. 47-61.

- López Serena, Araceli, «La doble determinación del nivel histórico en el saber expresivo. Hacia una nueva delimitación del concepto de *tradición discursiva*», *Romanistisches Jahrbuch*, 62/1, 2011, pp. 59-97.
- Lozano, Pedro, *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, Buenos Aires, Imprenta Popular, 1873.
- Maturo, Graciela, «El Arcediano Centenera en el comienzo de las letras argentinas», *El humanismo en la Argentina indiana y otros ensayos sobre la América colonial*, Buenos Aires, Biblos, 2011, pp. 27-71.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2007.
- Medina, José Toribio, *Historia de la literatura colonial de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de Librería del Mercurio, 1878.
- Navascués, Javier de, «Alarmas y sueños de codicia: los piratas en Argentina y conquista del Río de la Plata de Martín del Barco Centenera», *Taller de letras*, 3, 2013, pp. 179-190.
- Navascués, Javier de, «Monstruos de ultramar y reinos imaginarios en Argentina y conquista del Río de la Plata, de Martín del Barco Centenera», *Romance Notes*, 55, 2015, pp. 73-82.
- Oesterreicher, Wulf, «La recontextualización de los géneros medievales como tarea hermenéutica», en *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península ibérica: descripción gramatical-pragmática histórica-metodología*, ed. Daniel Jacob y Johannes Kabatek, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 199-232.
- Oesterreicher, Wulf, «Estudio introductorio», Alonso Barragán, *La conquista del Perú*, ed. Eva Stoll y María de las Nieves Vázquez, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 11-56.
- Oviedo, Rocío, «La anécdota en la Crónica de Indias», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- Perlata Barnuevo, Pedro «Lima fundada», en *Colección de documentos literarios del Perú*, ed. Manuel de Odriozola, Lima, Imprenta del Estado, 1863.
- Pierce, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.
- Piñero Ramírez, Pedro, «La épica colonial hispanoamericana», en *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 161-186.
- Puppo Walker, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción. Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*, Madrid, Gredos, 1982.
- Rosenblat, Ángel, *El nombre de la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, vol. 1, Buenos Aires, Kraft, 1917.

- Sola González, Alfonso, «El realismo fabuloso del poema *La Argentina*», *Megafón*, 5, 1977, pp. 49-59.
- Tabernero Salas, Cristina, «Textualización de la oralidad y tradiciones discursivas en los microrrelatos del Siglo de Oro», *Les Cahiers de Framespa*, 14, 2013, <<http://framespa.revues.org/2495>> [22/02/2016].
- Todorov, Tzvetan, «El origen de los géneros literarios», *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 31-48.
- Tieffemberg, Silvia, «Disputas y debates en torno a un poema: la Argentina de Barco Centenera», en *Atípicos de la literatura argentina*, comp. Noé Jitrik, Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, pp. 299-305.
- Tieffemberg, Silvia, «Estudio preliminar», *Argentina y conquista del Río de la Plata*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 11-38.
- Villanueva, Darío, «Glosario de narratología», *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 1992, pp. 181-201.
- Vittori, José Luis, *Del Barco Centenera y La Argentina. Orígenes del realismo mágico en América*, Santa Fe, Colmegna, 1991.